

nuntă, fuga lui Leonardo și a logodnicei, inițierea căutării; 5) continuarea căutării, întâlnirea nuntașilor mândri cu îndrăgostiții; 6) duelul morții în *slow motion*, dintre Leonardo și Logodnic.

Toate acestea sunt reprezentate prin interpretare scenică (pantomimă), dans și acorduri de chitară. Astfel, jocul actoricesc, dansul și muzica sunt utilizate pentru a amplifica intensitatea emoțiilor și pentru a exprima pasiunea, tensiunea și suferința personajelor. Așadar, putem spune că între cele trei figuri reprezentative ale culturii spaniole, Lorca, Saura și Gades a avut loc o întâlnire transmedială, care aduce contribuții semnificative la promovarea și reinterpretarea operei lui Lorca într-un alt mediu artistic, consolidând astfel influența sa asupra culturii spaniole și internaționale.

BIBLIOGRAFIE

- Gheorghiu, Mihnea, „Prefață” la Federico García Lorca, *4 Piese de teatru*, București, ESPLA, 1958.
- Lăbușcă, N., „Federico García Lorca – Patru piese de teatru”, *Teatrul*, Nr. 9, anul IV, septembrie, 1959.
- Rolph, Wendy L., “Lorca/Gades/Saura: Modes of Adaptation in ‘Bodas de Sangre’”, *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 11, no. 1/2, 1986, pp. 193-204, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/27741753> .

*

Giulia-Gabriela Cristea-Nechita¹⁴

INTER ȘI TRANSMEDIALITATE ÎN *NUNTA ÎNSÂNGERATĂ*

The text reveals that Federico García Lorca, delving into folklore, wrote the trilogy of rural tragedies: *Blood Wedding*, *The House of Bernarda Alba*, and *Yerma*. The 1981 film adaptation, directed by Carlos Saura and choreographed by Antonio Gades, adds a transmedial dimension by integrating theatrical elements and flamenco dance. The analysis highlights the use of empty space, the knife as a symbolic and recurring theme, and the relationship between the text and the film. Artistic innovations, such as the bride's white dress and the group photo of the wedding guests, stand out. The film brings to the forefront universal themes of love and couple drama, comparable to other literary works. The meeting between Lorca's play and the film represents a significant transmedial adaptation in Spanish culture, showcasing cultural diversity through flamenco dance and the artistic innovations of the director and choreographer.

Key-words: *theater, rural tragedy, transmediality, empty space, flamenco*

¹⁴ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Federico García Lorca „a ajuns la bogăția enormă a filonului popular, după un lung ocol prin coridoarele pustii ale modernismului”¹⁵, scriind o trilogie de tragedii rurale sau populare: *Nunta însângărată*, *Casa Bernardei Alba*, *Yerma*. Scrisă și montată la Madrid, în 1933, *Nunta însângărată* este „istoria unei căsătorii zădărnice”¹⁶, subiect preluat din realitate. Tragedia *Nunta însângărată* a reprezentat un punct de plecare pentru regizorul Carlos Saura și coregraful-actor Antonio Gades, care au realizat un film cu același titlu, în anul 1981. Filmul *Bodas de Sangre* păstrează cronologia evenimentelor importante din piesa lui Lorca, dar unele scene semnificative sunt reconsiderate, chiar modificate, aspect pe care îl urmărim în acest articol.

Montarea cinematografică are o dimensiune transmedială inedită, corelând resursele expresive ale unor arte diferite. Atrage atenția, de pildă, utilizarea spațiului teatral (scena și culisele deopotrivă) în pelicula cinematografică. Apariția actorilor în cabină, costumarea lor, aplicarea machiajului, înregistrate astfel, constituie o ramă prin care filmul încadrează spectacolul ce urmează. Acesta recurge la mijloacele pantomimei (spectacolul neavând cuvinte rostite, ci doar intuite de privitor), ale dansului flamenco și ale muzicii. În spațiul intim al cabinei, aflăm povestea actorilor, urmată de spectacolul propriu-zis. Un procedeu menit să ajute spectatorii să pășească în universul ficțiunii este construcția filmului ca o repetiție a spectacolului inspirat de piesa lui Lorca: o repetiție într-o sală austeră, săracă în elemente de decor, care trimite explicit la perioada în care a trăit și a scris Lorca.

Conceptul de *spațiu gol* este teoretizat de Peter Brook în *The Empty Space* (1968), mai exact în capitoul „Teatrul mort”: „Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul teatral să înceapă.”¹⁷ Potențialul expresiv al spațialității este folosit ingenios de regizorul filmului. În prima scenă a repetiției, *spațiul gol* este umplut de o prezență feminină, văduva – mama logodnicului. Prin teatru-dans, cu ajutorul gesturilor simbolice și al dansului flamenco, este adusă în fața publicului relația mamă-fiu, importantă în desfășurarea acțiunii dramatice.

Un accesoriu teatral – *cuțitul* – este o punte între piesă și film, un element ce trimite către trecutul personajelor, un simbol al fatalității, al temerilor și presimțirilor mamei. Precum baltașul din romanul lui Mihail Sadoveanu, *cuțitul* este arma cu care, în final, se face dreptate. Intensificarea acordurilor muzicale subliniază îngrijorarea mamei la vederea lui. Motivul *cuțitului* traversează deopotrivă piesa și filmul, asupra lui cad blestemele mamei în textul lui Lorca: „Blestemate fie toate cuțitele și banditul care le-a născocit.”¹⁸ În altă piesă de Lorca, *Publicul*, *cuțitul* reprezintă arma, dar și dorința metamorfozei: „Silueta cu corzi de viță de vie – (*Ridicându-se.*) Eu m-aș preschimba în *cuțit*. Într-un *cuțit* ascuțit timp de patru primăveri.”¹⁹

„Amorul, dramele cuplului, triumghiul conjugal, micul lagăr domestic-familial sunt teme vechi de când lumea, zeii și muritorii fiind în aceeași măsură

¹⁵ Federico García Lorca, *4 piese de teatru*, București, ESPLA, 1958, p. 5.

¹⁶ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷ Peter Brook, *Spațiul gol*, București, UNITEXT, 1997, p. 17.

¹⁸ Federico García Lorca, *4 piese de teatru*, București, ESPLA, 1958, p. 232.

¹⁹ Federico García Lorca, *Teatru*, București, 2022, p. 30.

prizonierii lor.”²⁰ Putem identifica temele din piesa lui Lorca în multe alte opere literare, precum *Ion* al lui Liviu Rebreanu sau *Romeo și Julieta* de William Shakespeare. Lista se poate completa, începând cu cele mai vechi texte cunoscute și până în contemporaneitate. Relația lui Leonardo cu soția sa ne este sugerată în pași de dans. Partenerii nu sunt foarte apropiați, dansul lor are ceva nefiresc, trădând ruptura. Condiția lui Leonardo de străin în propria casă, o prezență absentă, este redată scenic tot prin jocul pașilor. O altă scenă semnificativă din piesa lui Lorca este aceea a pregătirii miresei care poartă o rochie neagră, semn al unui dublu doliu: sacrificarea iubirii în favoarea mariajului, iar la final, pierderea amândurora, a celui iubit și a logodnicului nedorit. În piesa lui Lorca, rochia neagră a miresei prefigurează finalul tragic. Regizorul Carlos Saura valorifică însă simbolismul rochiei albe, stropite, la finalul filmului, cu sângele amestecat al celor doi rivali.

Apariția primului nuntaș, Leonardo, o tulbură pe mireasă. Dansul ei exteriorizează agitația care o cuprinde anticipând ce grozăvie urmează să făptuiască, fugind cu amantul de la propria sa nuntă. Pentru ea, a fi mireasă este doar un rol social, pe care nu și-l asumă. Se simte captivă la nunta ei, iar ritmul gândurilor este marcat cinematografic prin percuții. Cântecele miresei, un fel de „Ia-ți mireasă ziua bună”, în varianta spaniolă, este interpretat, în film, de bărbați: „Plecând spre altar,/ acum din casa ta,/ amintește-ți că luneci/ lucind ca o stea”²¹. Scena are, evident, valența arhaică a unui rit de trecere. Interpreții cântecului, însoțitori ai miresei, sunt apărătorii purității acesteia și ai ordinii tradiționale. Desigur, unul dintre ei poartă, la loc vizibil, *cuñit*. Poza de grup a nuntașilor este o inovație a regizorului, inexistentă în piesa lui Lorca. Astfel, Saura creează o figură cinematografică unificatoare, prin care este surprins tumultul personajelor, întipărit pe chipuri. Ca procedeu cinematografic, artificul *zoom*-ului focalizat pe fețele actorilor surprinde cu acuitate mimica și sporește tensiunea.

După scena în care cele două rivale dansează față în față, disputându-și inima lui Leonardo, urmează probabil cea mai dramatică și emoționantă scenă, aceea în care îndrăgostiții fug împreună, pe cal, prin pădure. Mama logodnicului este cea care declanșează ultimul act al tragediei. Ea îi dă fiului *cuñitul* pentru a face dreptate, după ce, la începutul piesei, dimpotrivă, îi luase arma. Scena duelului dintre logodnic și Leonardo este vag conturată în piesa lui Lorca: „se aud două țipete sfâșietoare”²². În schimb, în film, această parte prinde consistență scenică, vizuală, coregrafică. Este filmată în *slow motion* pentru a capta și transmite emoția pe care o poartă gesturile și expresiile faciale ale nefericiților prinși în triumful amoros. Camera de filmat surprinde astfel detalii dintre cele mai fine ale trăirii personajelor. Duelul este pentru început unul de dans, cei doi se privesc drept în ochi și execută mișcări rapide de flamenco. Momentul fatal este subliniat prin *slow motion* și tăcere. Muzica este oprită. La final, după ce logodnicul și amantul au fost răpuși, mireasa se privește în oglindă și își atinge rochia albă cu mâinile pline de sângele celor doi. Scena marchează dimensiunea tragică a poveștii.

Pe tot parcursul filmului, se observă cum un text dramatic este transportat din mediul literar în cel scenic și cinematografic, cu ajutorul dansului flamenco, al

²⁰ Saviana Stănescu, „De la A'moor la o nuntă însângerată”, în revista *Scena*, nr. 14-15, 2000, p. 14.

²¹ Federico García Lorca, *4 piese de teatru*, București, Editura „ESPLA”, 1958, p. 288.

²² *Ibidem*, p. 328.

muzicii, al jocului actoricesc, prin pantomimă, gesturi, expresii faciale și, desigur, prin talentul interpreților spanioli.

BIBLIOGRAFIE

Brook, Peter, *Spațiul gol*, București, UNITEXT, 1997.

Lorca, Federico García, *4 piese de teatru*, București, ESPLA, 1958.

Lorca, Federico García, *Teatru*, București, 2022.

Stănescu, Saviana, „De la A'moor la o nuntă însângerată”, în *Scena*, nr. 14-15, 2000.

*

Ana-Adelina Poștelea²³

SUBJUGAREA VIEȚII PRIN TRADIȚIE ȘI SALVAREA ONOAREI PRIN VĂRSARE DE SÂNGE, DUPĂ PIESA *NUNTA ÎNSÂNGERATĂ* A LUI FEDERICO GARCÍA LORCA

The *Blood Wedding* by Federico García Lorca is a classic piece of contemporary Spanish drama. It is a tragic play in which two men fight for honor and the woman they love. The traditions and customs used by Federico García Lorca come from the gypsies of South America. The film is directed by Carlos Saura and the performance is done with the help of flamenco dance and pantomime. The relationships between the characters are observed with the help of flamenco dance, and the central motif is the figure, preceded by the leitmotif of the knife. In the Andalusian landscape, honor, sacrifice and sacrifice are above life itself.

Key-words: *tradition, honor, escape, flamenco dance*

Peisajul andaluz este valorificat prin scrierea lui Federico García Lorca, *Bodas de sangre* („Nunta însângerată”). Această piesă clasică a dramaturgiei contemporane dezvăluie un destin tragic, în care pasiunea și onoarea se spală cu sânge. Tradiția dramatică a culturii spaniole este redefinită prin percepția regizorului Carlos Saura, care aduce dansul flamenco și obiceiurile țiganilor din America de Sud. Regizorul ne introduce treptat din realitatea actorilor în lumea ficțională și intimă a personajelor. Dragostea pasională se va sfârși printr-o moarte tragică, în fapt, printr-o vărsare de sânge.

Legăturile sufletești dintre mamă și fiu ne sunt dezvăluite cu ajutorul pantomimei, al mișcărilor scenice și al gesturilor tandre, toate acestea însoțite cu dansul flamenco. Momentul care tulbură armonia celor doi este acela al scoaterii cuțitului, culminând cu blestemul mamei: „Cuțitul, cuțitul... Blestемate să fie toate cuțitele și banditul care le-a născocit... Și tot ceea ce poate ciopârți trupul unui

²³ Universitatea Vasile Alecsandri din Bacău.